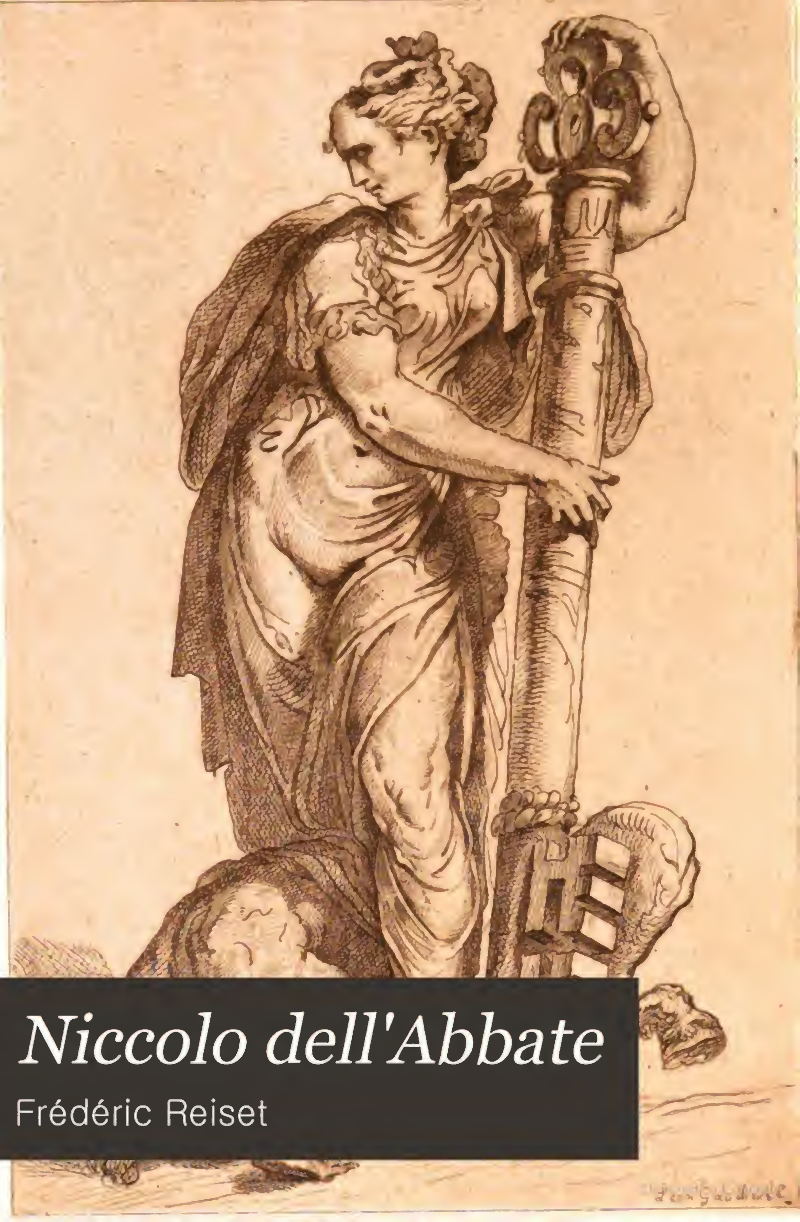
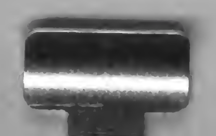

Niccolo dell'Abbate
Frédéric Reiset



NICCOLO DELL' ABBATE

ÉTUDE

PAR

M. FRÉDÉRIC REISET

PARIS
IMPRIMERIE DE J. CLAYE
RUE SAINT-BENOIT, 7

1859



NICCOLO DELL'ABBATE

NICCOLO DELL' ABBATE

ÉTUDE

PAR

M. FRÉDÉRIC REISET

PARIS

IMPRIMERIE DE J. CLAYE

RUE SAINT-BENOIT, 7

—

1859

EXTRAIT DE LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

LIVRAISONS DES 15 AOUT ET 1er SEPTEMBRE 1859

NICCOLO DELL' ABBATE



Nous ne saurions dire quel fut le maître de Niccolo dell' Abbate. Tiraboschi pense qu'il reçut de son père, Giovanni dell' Abbate, modeleur de crucifix en stuc, les premières notions de l'art, et qu'il dut se perfectionner en travaillant avec le célèbre sculpteur Begarelli, son compatriote, et avec le Corrége. Mais ce sont là des suppositions dont la vraisemblance ne vaut pas le moindre document. On a dit aussi et répété que Le Primatice avait été son maître, et on a voulu expliquer ce nom de dell' Abbate par le rapprochement des deux noms : Niccolo *scolare* dell' Abbate *Primaticcio.* Ces arrangements ingénieux tombent devant le fait bien constaté que le

1. Cette biographie de Niccolo, destinée à faire partie, sous forme d'appendice et avec d'autres travaux du même genre, de la notice des dessins du Louvre, sera trouvée, nous le craignons, bien longue pour un simple catalogue. Nous nous enhardissons cependant à la donner ici telle que nous l'avons écrite, espérant que quelques personnes y retrouveront avec plaisir certains détails sur les plus belles peintures du palais de Fontainebleau, détails dont la réunion nous a paru utile.

Niccolo et Primatice, par leurs beaux ouvrages, par leurs longs travaux sur cette terre de France, par l'influence toute-puissante qu'ils ont exercée sur les artistes de notre pays, ont droit à toute notre considération et à tout notre respect, et nous devons

père de Niccolo portait comme son fils le nom d'Abati ou de dell' Abbate, et que cette famille était depuis longtemps connue à Modène.

Niccolo fut, dit-on, d'abord soldat. Mais il est probable qu'il ne suivit pas longtemps la carrière des armes, puisqu'en 1537, à l'âge de vingt-cinq ans, il aidait Alberto Fontana dans l'exécution des fresques qui décoraient les boucheries de Modène. Neuf ans plus tard, en 1546, il peignait, encore en compagnie du même artiste, dans le Palais Public. Mais cette fois les rôles étaient intervertis, car le Fontana ne peignait plus que les ornements, et Niccolo était chargé des tableaux principaux qui avaient pour sujets : Brutus faisant approvisionner Modène, le Triumvirat... etc. Sur une cheminée il représenta les travaux d'Hercule.

En 1547, il était encore à Modène, et peignait à l'huile pour le maître-autel de l'église Saint-Pierre le fameux tableau du martyre de saint Pierre et de saint Paul, lequel passa dans la galerie d'Este. On le voit aujourd'hui à Dresde, et il se trouve gravé par Folkema. Tiraboschi énumère avec soin d'autres peintures faites par Niccolo dans sa ville natale, et qui n'existaient déjà plus de son temps. On cite aussi de sa main plusieurs décorations importantes dans divers villes et bourgs du duché de Modène, à Reggio, à Sassuolo, à Scandiano. Les fresques dont il orna ce dernier château, par ordre du comte G. Bojardo, sont les plus célèbres. Sous un portique il avait peint des sujets tirés du poëme de l'Arioste, et dans un cabinet douze tableaux correspondant aux douze chants de l'Énéide.

nous enorgueillir de cette magnifique hospitalité qui leur a été offerte par les rois de France, et qui leur a donné droit de cité parmi nous.

L'école de Fontainebleau a été depuis quelques années traitée avec un dédain qui nous paraît tout à fait immérité. Nous nous étonnons, pour n'en citer qu'un exemple, de l'appréciation bien légère que fait de ces nobles artistes M. Vitet dans son étude sur Lesueur, travail qui contient cependant d'excellentes parties. Le Primatice et Niccolo méritaient, nous le croyons, un autre éloge que celui d'*avoir été tolérants, de n'avoir pas été fanatiques de Michel-Ange*. Est-ce bien aussi aux superbes décorations de la salle de Bal, de la galerie d'Ulysse et de la chambre d'Alexandre que s'applique ce mot de *lourdes inventions?*

Élève du Bagnacavallo à Bologne, aide de Jules Romain à Mantoue, Le Primatice se rattache directement à l'école romaine; ses principes et ceux de son célèbre collaborateur Niccolo étaient précisément l'opposé de ceux des maladroits imitateurs du grand Michel-Ange; leur style se ressentait sans doute des défauts de leur temps, mais il n'avait rien du style un peu sauvage du Rosso, maître aussi dangereux qu'habile. Les exemples qu'ils ont donnés aux artistes français étaient ceux d'un goût élégant et élevé, et n'auraient produit que de bons fruits s'ils avaient été fidèlement suivis. D'ailleurs leurs leçons ont-elles été si stériles? N'est-ce pas dans le goût italien et dans l'École de Fontainebleau elle-même que Jean Goujon, Germain Pilon et tant d'autres ont puisé leurs formes et leur style?

Ces dernières compositions, détachées de la muraille, ont été transportées avec grand soin au palais ducal de Modène. On les a gravées au trait en 1821.

Des travaux si heureux et si considérables durent mettre en relief les talents de notre artiste, et sa réputation le fit appeler à Bologne. Tiraboschi pense qu'il ne s'établit en cette ville, où il fut chaleureusement accueilli, qu'après 1546. Il ne nous paraît d'ailleurs nullement impossible que Niccolo eût précédemment fait plusieurs voyages et travaillé de son art à Bologne et dans les environs.

Les fresques du palais Torfanini, de Bologne, ont eu une très-grande réputation. Elles ont été admirées et étudiées par les Carraches, et leur perte est d'autant plus regrettable, qu'elle est, autant que nous sachions, entière, et qu'il n'en existe aucune estampe. Les sujets avaient une grande analogie avec les peintures de Fontainebleau. C'était l'histoire de Tarquin le Superbe en seize grands tableaux : les termes des Dieux et des Déesses peints en clair-obscur se trouvaient mêlés aux détails de la décoration que complétaient sans doute les grotesques et les ornements en stuc. Il eût été fort intéressant de comparer ces compositions, où tout appartenait à Niccolo, avec celles qu'il exécuta plus tard en France d'après les dessins et sous la direction du Primatice. On eût saisi facilement les nuances qui distinguaient le génie de chacun de ces maîtres, dont l'association devint quelques années après si complète et si intime.

Toutes les peintures du palais Poggi, devenu depuis palais de l'Institut de Bologne, n'ont pas encore péri. Une frise représentant des jeunes hommes et des jeunes femmes jouant aux cartes, faisant de la musique ou se livrant à d'autres divertissements, a été gravée dans le volume des peintures de l'Institut de Bologne (Venise, 1756, in-fol.). On ne peut se lasser d'admirer cette composition pleine de charme et de naturel. Une fresque représentant la Nativité de Notre-Seigneur peinte sous le portique du palais Leoni, reçut aussi les plus grands éloges de divers écrivains. Elle existe encore, mais dans un assez mauvais état de conservation, si nous devons croire le plus récent historien des peintres italiens, M. Rosini. Elle a été gravée par J. M. Mitelli.

Niccolo dell' Abbate se rendit de Bologne en France où l'appela le roi Henri II. Ce fut au Primatice qu'il dut cet honneur. Celui-ci, établi à Fontainebleau dès 1531, avait-il connu notre Niccolo avant cette époque? Avant de quitter l'Italie, il s'était arrêté plusieurs années à Mantoue, et y avait aidé Jules Romain. Niccolo dans ses premiers voyages, soit comme soldat soit comme artiste, s'était-il trouvé avec lui à Mantoue? Mais Niccolo était bien jeune alors, et ne pouvait encore vraisemblablement

donner que des espérances. Pendant son court séjour en Italie, en 1540, Le Primatice était-il passé à Modène ou à Bologne et y avait-il vu quelque ouvrage de la main de notre artiste dont il était resté frappé? Ou enfin la réputation croissante du peintre du Modène était-elle arrivée de Bologne en France? Nous ne saurions dire laquelle de ces conjectures est la bonne. Mais il est indubitable que Niccolo était établi à la cour de France en mai 1552, qu'il y avait déjà fait ses preuves en peignant le portrait du roi et de la reine, qu'une pension lui était allouée, et qu'il faisait venir de Bologne sa femme et ses fils.

Depuis son arrivée en France jusqu'à sa mort, Niccolo couvrit de ses fresques d'immenses pans de murailles. Il devint le bras droit du Primatice, le traducteur élégant et fidèle de ses poétiques conceptions. Renonça-t-il donc absolument à travailler sur ses propres idées pour se faire l'instrument d'un autre? Rien ne nous autorise à l'affirmer, et il nous paraît peu probable que l'invention ait été entièrement abandonnée par un peintre si renommé par ses travaux précédents. D'un autre côté, il est certain qu'un grand nombre des compositions peintes à Fontainebleau l'ont été sur les dessins du Primatice. Les premières pensées en sont parvenues jusqu'à notre époque, et le Louvre en possède quelques-unes. La tradition d'ailleurs est constante, et les historiens en décrivant les peintures de Fontainebleau s'accordent à donner la composition au Primatice et l'exécution à Niccolo. *Peint à frais par messere Niccolo sur le dessin du seigneur de Saint-Martin*, dit à chaque instant le Père Dan.

Les choses en sont venues à ce point, les deux artistes savaient d'ailleurs si habilement mélanger leurs travaux, que soit parmi les peintures qui ont résisté à l'action du temps et des hommes, soit parmi celles qui ont succombé, il nous est bien difficile de désigner un morceau qui soit exclusivement de l'un ou de l'autre[1]. La plus grande partie des compositions est certainement du Primatice, mais Niccolo est toujours cité comme ayant exécuté, ou comme ayant dirigé l'exécution. Le Primatice était surintendant

1. Nous croyons cependant pouvoir citer comme étant entièrement de la main du Primatice les peintures qui ornent la cheminée du Salon de François Ier. *La Salamandre*, qui orne cette cheminée exclut la possibilité d'y voir un ouvrage de Niccolo. Le style éloigne d'une manière non moins certaine toute idée d'y mettre le nom du Rosso.

Le médaillon principal, encadré d'ornements de stuc, est de forme ronde. Il paraît représenter Vénus et Adonis assis et se donnant la main. Près d'eux, l'Amour, un génie tenant une torche, et un vieillard. A l'entour du médaillon, et dans les angles d'un cadre rectangulaire en stuc qui le renferme, sont peints quatre enfants tenant des torches. Toutes ces figures, de petite proportion, sont d'une grâce exquise et d'une magistrale élégance. Elles nous semblent assez bien conservées.

des bâtiments, et l'on sait que sous les Valois ce n'était pas là une sinécure. Il est donc permis de penser que depuis l'arrivée de Niccolo, il peignit rarement de sa main. Mais il serait déraisonnable de supposer que cela ne lui arriva jamais. Il nous semblerait également peu sage d'affirmer que Niccolo n'eut aucune part à l'invention des célèbres décorations de Fontainebleau.

Les comptes du temps ne nous paraissent pas jeter une grande lumière sur la question que nous venons d'agiter. Nous possédons le précieux traité intervenu entre *messire Francisque Primaticis*... et *Nicolas de l'Abbay, maistre paintre*, pour l'exécution des peintures de la galerie d'Ulysse (*Renaissance des arts*, par M. le comte de Laborde, page 478), et nous y voyons que si l'on demande à Niccolo des *grotesques en forme de frizes* à raison de 4 *escus sol pour chacune desdites frizes*, des trophées, frizes et grotesques pour les onze fenêtres, *moyennant six escus pour chacune desdites fenestres*, on lui fait aussi des commandes plus importantes. Ainsi il s'engage à peindre cinq tableaux pour chacune des cinq cheminées, et à achever le bout de la galerie... *de toutes histoires, figures et grotesques qui lui seront ordonnés par ledit abbé de Saint-Martin.*

Ces derniers mots, si nous ne nous trompons, indiquent plutôt une direction supérieure qu'une coopération de chaque instant ; une certaine liberté nous paraît avoir été réservée à Niccolo qui promettait d'ailleurs de *faire et par faire bien duement, au dit d'ouvriers*, tous ces travaux.

Tiraboschi, d'après Forciroli, nous apprend que le salaire annuel de Niccolo était de *mille écus*, qu'en outre tous ses travaux lui étaient largement payés, et qu'en témoignage de satisfaction on lui donna une chaîne d'or d'une valeur de 300 écus ; que de cette façon enfin il devint riche.

Il nous serait bien difficile aujourd'hui de préciser la somme qu'exprimaient dans la pensée de Forciroli, lequel écrivait à la fin du XVI[e] siècle, les mots : *mille scudi*. Il nous paraît présumable qu'il faut entendre simplement mille livres. Le salaire du Primatice, en 1559, était de 1200 livres, et celui de Niccolo devait être inférieur. Les comptes qui ont été publiés ne nous fournissent du reste aucun renseignement sur les appointements fixes que recevait chaque année notre artiste, mais ils confirment la seconde assertion de Forciroli ; à savoir, que ses travaux lui étaient payés à part. Ils sont en effet remplis de détails à ce sujet.

Dans l'impossibilité où nous sommes de citer parmi les décorations de Fontainebleau les ouvrages particulièrement exécutés par Niccolo dell' Abbate, nous présenterons ici, soit d'après les comptes, soit d'après les historiens, soit d'après la tradition, la liste des peintures dont l'invention

est ordinairement donnée au Primatice, et qui ont été exécutées sous ses ordres. Il est certain que Niccolo contribua pour une large part à d'aussi beaux travaux.

1° Galerie de François Ier. Cette galerie ne peut être ici citée que pour mémoire, puisqu'elle est pour la plus grande partie l'œuvre du Rosso, mort en 1541. Il est certain cependant que cette galerie fut terminée par Le Primatice, qui en changea quelques parties. Mais, quoique nous ne puissions préciser la date de l'achèvement, nous croyons que tout devait être fait avant 1552, époque de l'arrivée de Niccolo en France. En conséquence, cet artiste doit être exclu de la liste des peintres de cette galerie. Elle existe encore, et M. Couder, membre de l'Institut, en a commencé la restauration. Les 14 ou 15 grands tableaux qui la décoraient et dont 13 sont encore visibles, étaient des allégories à l'honneur de François Ier, ou des sujets mythologiques [1].

1. En voici le détail :

N° 1. *L'Ignorance et les Vices chassés par François Ier*. Retouché dans le XVIIIe siècle, probablement par Vanlo. Gravé par Fantuzzi. Bartsch, Anonymes de l'école de Fontainebleau, 43.

N° 2. *Le Roi François Ier tenant une grenade*, symbole d'union, et entouré de nombreux personnages de diverses conditions. Refait par Vanlo. Gravé en contre-partie et peu exactement par Fantuzzi. Bartsch, 24.

N° 3. *La Piété filiale de Cléobis et Biton*. Entièrement refait par Vanlo. Bartsch, Anonymes de l'école de Fontainebleau. 93.

N° 4. *Danaé*. Cette peinture, qui paraît être du Primatice et non du Rosso, est moins malade que les précédentes. Elle a été restaurée par M. Couder, et gravée en contre-partie par Léon Davent. (Bartsch, 40). La *Danaé* a, dit-on, remplacé la *Nymphe de Fontainebleau*, composition charmante qui nous a été conservée par l'estampe de René Boyvin (Robert-Dumesnil. 18).

Cette substitution nous paraît, quant à nous, peu vraisemblable. Nous pencherions plutôt à croire que la *Nymphe* était placée en face de la *Danaé*, et que cette dernière peinture lui servait de pendant. En effet, dans le panneau, vide aujourd'hui, qui fait face, nous retrouvons les mêmes figures de stuc que celles qui servent encore d'ornement à la *Danaé*, et elles sont exactement reproduites dans la gravure de Boyvin. Cette circonstance donne quelque vraisemblance à notre supposition. Par quel accident la belle fresque du Rosso a-t-elle disparu?... Au temps du Père Dan, le panneau opposé à celui de la *Danaé*, ne possédait déjà plus d'ornements peints. Un buste de François Ier le décorait. Aujourd'hui on a dessiné au crayon noir sur fond blanc la figure de la *Nymphe* d'après la gravure de Boyvin.

Nous devons ajouter qu'une inscription latine qui se trouve sur cette estampe parle de la *Nymphe* comme d'une sculpture (en bas-relief probablement) destinée à accompagner une figure de Diane se reposant des fatigues de la chasse, et tenant l'urne de la *fontaine Belleau*, faite pour François Ier. (Cette Diane est évidemment la figure de Cel-

2° Chambre de saint Louis. Les huit tableaux principaux qui en faisaient l'ornement et qui avaient été *peints à frais par messere Niccolo sur le dessin du seigneur de Saint-Martin* (Père Dan, page 83), représentaient l'enlèvement d'Hélène, l'élection d'Agamemnon par les Grecs et les principales actions d'Ulysse avant son départ pour le siége de Troie. Ils ont été restaurés par Vanlo en 1723, et n'existent plus aujourd'hui. L'abbé Guilbert en a donné la description, t. I, pages 100 à 112. Nous n'en saurions indiquer de gravure.

3° Salle de Bal, dite aussi salle des Cent-Suisses et salle de Henri II. La magnifique décoration de cette pièce est connue de tout le monde. Elle fut aussi l'œuvre du Primatice et de Niccolo, et Vasari fait l'éloge du co-

lini.) Une pareille mention ajoute encore à toutes nos incertitudes sur la destination du sujet composé par le Rosso. Il ne serait pas impossible, du reste, qu'il eût été reproduit en même temps en peinture et en sculpture. Quoi qu'il en soit, il reste pour nous un fait bien certain : l'existence dans la galerie de François Ier, et à la place même qui paraît encore aujourd'hui la plus convenable, des figures de stuc que Boyvin a copiées dans sa gravure, et cela suffit pour autoriser notre supposition.

N° 5. *La Mort d'Adonis*. Refait par Vanlo. Gravé en contre-partie. Bartsch, An. de Fontainebleau. 69. Sous le tableau principal se voient deux figures nues moins restaurées et encore belles.

N° 6. *La Fontaine de Jouvence*. Refait par Vanlo. Non gravé. On remarque à droite et à gauche de cette peinture deux petits tableaux de forme ronde qui, par une heureuse et presque unique exception, n'ont pas été restaurés. Les sujets nous en sont inconnus. Ils paraissent avoir rapport, l'un à l'âge viril, l'autre à la vieillesse.

N° 7. *Combat des Centaures et des Lapithes*. Refait par Vanlo. Non gravé.

N° 8. *Vénus châtiant l'Amour*. N'a pas été entre les mains de Vanlo. Restauration moderne, ébauchée seulement, mais suffisante à notre avis. Non gravé. Sous le sujet principal, une Vue du château de Fontainebleau encore bien conservée.

N° 9. *Chiron instruit Achille*. Même état que le précédent. Non gravé. Le dessin original de cette composition appartient à M. H. de La Salle.

N° 10. *Les Mariniers*. Refait par M. Couder. Bartsch, Anon. de Fontainebleau, 94. Cette composition, d'aspect sinistre, fut peinte, dit on, en souvenir du désastre de Pavie.

N° 11. *Jupiter et Sémélé*. Ce sujet qui décorait un cabinet attenant à la galerie, et qui, d'après la gravure de Léon Davent (Bartsch, An. de Font. 54) nous paraît devoir être attribué au Primatice, n'existe plus depuis Louis XIII.

N° 12. *L'Embrasement de Catane et la piété filiale d'Amphinomus et d'Anapias*. Refait par M. Couder. Gravé en contre-partie. Bartsch, Anon. de Fontainebleau, 93.

N° 13. *L'Éléphant fleurdelisé*. Refait par M. Couder. Gravé en contre-partie par Fantuzzi. Non décrit par Bartsch.

N° 14. *L'Appareil d'un Sacrifice*. Restauré dans ces dernières années par un artiste qui nous est inconnu. Gravé en contre-partie par Fantuzzi (B. 27). Sous ce tableau se voit la Petite danse de Nymphes, gravée par R. Boyvin. Elle est assez bien conservée.

2

loris éclatant et harmonieux dont ce dernier sut revêtir les gracieuses compositions de son collaborateur. Cependant Vasari ne vit pas de ses yeux cet ouvrage. Mais les louanges qu'il lui donne, et dont nous pouvons encore chaque jour vérifier la rigoureuse équité, nous semblent d'autant plus précieuses, qu'elles doivent être l'écho des conversations qu'il eut avec Le Primatice, à Bologne, en 1563.

Les peintures de la salle de Bal ont été gravées en soixante-sept pièces, avec une bonhomie qui rend moins insupportable l'absence du talent, par Alexandre Betou. (Voy. Robert Dumesnil, tome VIII.) Le même graveur a publié vingt-six pièces de trophées (qui, d'après les comptes, paraissent avoir été l'œuvre exclusive de Niccolo) provenant, les uns de la salle de Bal, les autres de la galerie d'Ulysse.

Toussaint Dubreuil avait, sous Henri IV, rétabli une partie de ces fresques. M. Alaux, membre de l'Institut, en a fait de nos jours une restauration que tout le monde a louée et qui nous paraît, à nous aussi, fort bonne. Puisse-t-elle garder sa fraîcheur et son unité actuelles, et rendre de longtemps inutile toute autre retouche ![1]

Nous ne trouvons dans les comptes aucune date précise concernant les travaux de la salle de Bal. Nous savons seulement par Vasari qu'ils précédèrent ceux de la galerie d'Ulysse.

4° Galerie d'Ulysse, dite aussi Grande-Galerie, et, dans les comptes, galerie de *la Basse-Court*.

On y voyait l'histoire des travaux d'Ulysse à son retour du siége de Troie, suivant l'Odyssée, en « 57 tableaux de six pieds et demi de haut, « et huit de large, avec chacun leur bordure de stuc et plusieurs beaux et « divers ornements dorez. » (Père Dan, pages 110 à 116.) Les comptes nous apprennent que Niccolo peignit cette galerie de 1559 à 1561. Il reçoit, dans le compte de 1559-1560, 100 écus; dans le compte de 1560-1561, 150 livres pour les ouvrages de son art qu'il a faits et doit faire *en la galerie de la Basse-Court du château*. On lui alloue à la même époque une somme de 278 livres « pour son remboursement de pareille somme, pour « achapt de couleurs. »

Niccolo avait peint les travaux d'Ulysse d'une tout autre façon que les figures de la salle de Bal. Autant celles-ci étaient claires, gaies, brillantes, autant les voyages du roi d'Ithaque étaient représentés d'une manière énergique. Vasari loue la force, le relief de ces tableaux, qui paraissent, dit-il, faits en un seul jour, tant ils ont de vigoureuse

1. Écrit en 1855.

union. Il insiste aussi sur le procédé technique employé par notre artiste, qui sut terminer tout ce grand travail à *buon fresco* et sans retouches à sec.

Cependant ces fresques ne restèrent pas longtemps en bon état, puisque nous voyons, dans le compte de 1571, une somme allouée à Niccolo lui-même pour « avoir raffreschy trente et un tableaux en la gallerie « peinte en la Basse-Court. » Nous savons aussi qu'elles furent restaurées sous Henri IV par Toussaint Dubreuil, et, en 1661, par un peintre du nom de Balthasar.

Sur la voûte de la galerie et toujours d'après les inventions ingénieuses et abondantes du Primatice, notre peintre avait représenté tous les dieux et toutes les déesses de l'Olympe. Cette voûte formait quinze travées composées chacune de nombreux compartiments variés de formes, de dimensions et de sujets, au centre desquelles se faisaient remarquer deux grandes compositions, le Parnasse et le Festin des Dieux.

Malheureusement, en 1738, on eut besoin de nouveaux logements, et la grande galerie de la Basse-Cour tomba tout entière! Les regrets que suscita dans toute l'Europe une destruction aussi barbare ne sont pas de nature à être apaisés par le passage suivant extrait d'une note de Mariette (*Peintures de l'Institut de Bologne*; pag. 16 et 17) :

« Les peintures de la voûte n'en faisoient pas le moindre ornement ; « et l'on ne peut assez regretter qu'elles aient été détruites. Lorsqu'on « s'y détermina, elles étoient aussi fraîches et aussi brillantes qu'elles « l'avoient jamais été. On y voyoit régner dans toute la longueur qui « étoit de soixante-seize toises une suite de tableaux de différentes for- « mes, dont l'assemblage formoit divers compartiments plus riches les uns « que les autres, et qui, renfermés dans des ornements de stuc dorés et « environnés d'autres ornements appelés grotesques, produisoient un spec- « tacle tout à fait agréable.... »

Après avoir décrit les différentes travées de la voûte, Mariette ajoute : « Ces excellentes peintures appartiennent, il est vrai, au Primatice : on « ne peut les lui contester, puisque c'est lui qui en a fourni les dessins ; « mais Niccolo y a eu aussi trop de part pour ne lui en pas faire partager « l'honneur. Le Primatice avoit sous lui plusieurs peintres qui exécutoient « ses pensées, mais il se reposoit principalement de ce soin sur Niccolo, « et l'on sait que c'est ce dernier qui avoit peint la plus grande partie « des tableaux de cette galerie. Cela se reconnoissoit assez à la beauté « de la fresque, que peu de peintres ont aussi bien entendue que « lui.... »

Les Travaux d'Ulysse ont été gravés en 1633 par Théodore Van Tul-

den, et forment 58 pièces, dans lesquelles le goût flamand dénature le style du Primatice. Quant à la voûte, les gravures ne nous en ont conservé que quelques fragments [1].

5° CHAMBRE D'ALEXANDRE, dite aussi chambre de Mme d'Étampes. Les

1. Voici ceux de ces fragments que nous pourrions citer avec quelque certitude :

1° Quatre pièces ovales en largeur, gravées par G. Mantuan, savoir :

Hercule, Bacchus, Pan, et une autre divinité. (Bartsch. 48.)

Vénus, deux Déesses et deux Amours. (B. 49.)

Junon assise. Près d'elle deux déesses et un enfant tenant une corne d'abondance. (B. 50.)

Apollon, Neptune, Pluton et Pallas. (B. 61.)

Ces quatre sujets faisaient partie de la troisième travée.

2° Quatre pièces en hauteur, cintrées du haut et du bas, gravées également par G. Mantuan, savoir :

Trois muses assises. (B. 36.)

Trois autres muses. (B. 37.)

Trois autres muses. (B. 38.)

Apollon jouant de la lyre et Pan jouant du chalumeau (B. 39.)

Ces quatre sujets étaient compris dans la quatrième travée.

3° Apollon sur le Parnasse. Grande pièce par A. Garnier, d'après l'un des tableaux qui formaient le milieu de la voûte. (Robert Dumesnil, 57.) Le dessin du Festin des Dieux qui faisait le pendant du Parnasse appartient au Musée, et, comme le dit Mariette, c'est une composition que le Corrége *aurait voulu avoir faite.*

4° Trois pièces octogones du même graveur, savoir :

Apollon et Diane. (Robert Dumesnil. 51.)

Vénus, Cupidon et l'Amour. (R. D. 52.)

Vénus, l'Amour et Psyché. (R. D. 53.)

A certaines particularités de forme et à l'analogie des sujets, nous sommes également tenté de croire tirées de la voûte de la galerie d'Ulysse les estampes suivantes :

Jupiter plaçant dans le ciel parmi les autres constellations la nymphe Calisto changée en Ourse, par G. Mantuan. B. 59.

Pluton et deux personnages. Forme cintrée haut et bas.

Femme mettant le pied sur un serpent. Rinceaux aux quatre coins.

Cérès. Même forme.

Bacchus. Même forme.

Ces quatre dernières pièces sont de Ferdinand.

Une étude approfondie des estampes de l'école de Fontainebleau ferait certainement trouver d'autres compositions tirées de cette voûte, si les deux descriptions qui nous en restent, celle de Mariette et celle de l'abbé Guilbert, quoique faites avec soin, n'étaient encore fort vagues et pauvres de détails. Le Louvre en possède aussi quelques fragments originaux.

peintures de cette chambre, transformée sous Louis XV en cage d'escalier, sont au nombre de huit. Nous en donnons le détail en note, et nous avons lieu de croire qu'elles étaient plus nombreuses [1]. Elles furent exécutées par Niccolo en 1570. C'est du moins ce qu'affirme Mariette, qui aura trouvé cette date dans d'autres comptes que ceux que nous possé-

1. Chambre d'Alexandre :

N° 1. *Alexandre domptant Bucéphale.* Petit ovale en hauteur, dessus de porte. Gravé en contre-partie, par Léon Davent. Bartsch, 12.

N° 2. *Alexandre offrant la couronne à Roxane.* Des enfants jouent avec l'armure du héros. Grand carré long. Cette peinture, dont nous ne connaissons pas d'estampe, nous paraît encore assez bien conservée, et d'une très-grande beauté.

N° 3. *Timoclée amenée devant Alexandre.* Petit ovale en hauteur, pendant du n° 1, non gravé.

N° 4. *Alexandre serrant les livres d'Homère.* Carré, non gravé.

N° 5. *Alexandre recevant dans sa couche Thalestris, reine des Amazones.* Sujet carré, mais non de mêmes dimensions que le précédent. Gravé en contre-partie et non exactement par le maître au monogramme I♀V. Non décrit par Bartsch.

N° 6. *Alexandre coupant le nœud gordien.* Petit ovale en hauteur, non gravé.

N° 7. *Festin que fit servir Alexandre à ses généraux après la prise de Babylone.* Grand carré long, faisant face au n° 2. Gravé par Domenico del Barbiere. Bartsch, 6. Le dessin original, de la main du Primatice, fait partie du Musée du Louvre.

N° 8. *Apelles peignant Alexandre et Campaspe.* Petit ovale en hauteur, dessus de porte. Pendant du n° 6. Gravé par le maître I♀V. Bartsch, 2.

Les peintures de la chambre d'Alexandre ont été restaurées par M. Abel de Pujol, membre de l'Institut. A l'exception du n° 2, Alexandre et Roxane, elles paraissent avoir anciennement souffert de graves dommages. Les sujets n°s 6, 7 et 8 étaient, à ce que nous croyons, entièrement ruinés, et ont dû être refaits soit d'après les estampes, soit d'après les quelques vestiges que l'on pouvait apercevoir.

Outre les huit compositions que nous venons d'énumérer, les estampes nous ont conservé trois autres sujets qui faisaient évidemment partie de cet ensemble. Ce sont :

N° 9. *Thalestris venant trouver Alexandre.* Figures habillées et debout. Gravé par le maître au monogramme FG. (Bartsch, t. IX, page 24.) Mariette, le Père Dan et l'abbé Guilbert s'accordent à dire que cette composition ornait le dessus de la cheminée, dont on ne voit plus trace aujourd'hui.

N° 10. *Mascarade de Persépolis.* Gravée par un anonyme dans le goût de Domenico del Barbiere. Non décrit par Bartsch.

N° 11. *Alexandre donnant en mariage Campaspe à Apelles.* (Bartsch, Anonymes de l'école de Fontainebleau, 84.)

Ces trois compositions sont de forme carrée. Les deux dernières ornaient-elles le plafond ? Nous sommes porté à le croire.

Aujourd'hui ce plafond n'existe plus, et M. Abel de Pujol a peint, de son invention, l'apothéose d'Alexandre sur la voûte de l'escalier qui traverse, depuis plus d'un siècle, l'ancienne chambre de la duchesse d'Étampes.

dons. L'omission que fait l'abbé Guilbert dù nom du Primatice, en parlant de ces charmantes compositions, aura peut-être donné à certaines personnes lieu de croire que Niccolo n'en fut pas seulement le peintre, mais aussi l'inventeur. Cette opinion a été en effet mise en avant. Elle nous paraîtrait difficile à soutenir. Nous croyons, du reste, que ces fresques durent être comptées au nombre des plus remarquables ornements du château de Fontainebleau.

6° La Laiterie, bâtie par ordre de Catherine de Médicis (Père Dan, page 186), avait été ornée de peintures. Nous voyons dans les comptes que Niccolo y travaillait dès l'année 1561. Dans le compte de janvier, février et mars 1566, on lui alloue une somme de 251 liv. 5 s. pour divers travaux, parmi lesquels figurent « six aulnes et un quart d'ouvrages de « peinture en grotesque au cabinet de la laiterie dudit château. » La Laiterie n'existe plus depuis longtemps.

7° Le pavillon de Pomone, qui est également détruit, et qui se trouvait dans le jardin des Pins, non loin de la galerie d'Ulysse, contenait deux peintures à fresque, que les graveurs nous ont conservées et dont nous donnons en note la description. Il nous paraît présumable que Niccolo n'y dut contribuer en rien, et qu'elles furent exécutées sous François I[er]. L'abbé Guilbert dit, sans autre explication, qu'elles sont *du dessin* de Saint-Martin. Quant au Père Dan, il les attribue au Rosso.

Nous sommes disposé à donner également tort et raison à ces deux écrivains. Car, autant que l'on peut en juger d'après les estampes, l'un des deux tableaux nous paraît être de Rosso, et l'autre du Primatice [1].

8° Porte dorée. Nous croyons aussi que les peintures de cette porte durent être exécutées avant l'arrivée de Niccolo. La Salamandre qui s'y trouve indique, en effet, une ornementation terminée ou au moins bien avancée du vivant de François I[er]. Nous savons d'ailleurs par les Mémoires de Cellini, que ce dernier avait entrepris la décoration de ce vestibule, où devait figurer le bas-relief en bronze de la Nymphe de Fontainebleau, qui

1. Pavillon de Pomone. 2 tableaux :

N° 1. *Vertumne métamorphosé en vieille parlant à Pomone.* Gravé par Fantuzzi d'après le Rosso. Bartsch. Anonymes de Fontainebleau, 62.

N° 2. *Hommes et femmes cultivant un jardin au pied du terme de Priape.* Gravé d'après Primatice par Léon Davent. B. 43.

alla par la suite orner la porte du château d'Anet. Le célèbre orfévre florentin prétend que les intrigues et l'inimitié de la duchesse d'Étampes lui firent enlever cette commande, pour la donner au Primatice. Il est certain, du moins, qu'il quitta la France dans les premiers jours de 1545, laissant bien des ouvrages inachevés. Il est donc à croire que Primatice dut s'emparer sans tarder du travail que la retraite de son rival mettait hors de contestation. Il y déploya toutes les grâces de son génie [1].

9° SALLE ANCIENNE DU CONSEIL, faisant partie du pavillon des Poesles. « Là est un lambry avec les chiffres et devise de François Ier. Mais ce « qui s'y voyoit de plus remarquable, c'estoient plusieurs tableaux à « frais, les uns du sieur Rousse, et les autres du sieur de Saint-Martin ; « ensemble leurs bordures de stuc, et quelques figures de relief qui ser- « voient d'ornements, que les iniures du temps ont presque entièrement « ruinées. » (Père Dan, pag. 131.)

Nous ne pouvons que rapporter le passage du père Dan, qui traite de ces peintures, probablement faites avant l'arrivée de Niccolo, et dont nous ne saurions indiquer les sujets. Tout le pavillon des Poesles fut jeté à bas et rebâti par Louis XIV en 1703.

Outre ces énormes travaux, tous consacrés à l'embellissement du château de Fontainebleau, le Primatice et Niccolo dell' Abbate avaient exécuté de nombreux ouvrages soit à Paris soit en d'autres endroits.

1. Vestibule de la Porte dorée.

Côté de l'Étang :

N° 1. *Hercule se laissant habiller en femme par Omphale*. Gravé par Léon Davent. Bartsch, 55.

N° 2. *Hercule dans les bras d'Omphale réveillé par la Sagesse*. Gravé par Léon Davent. Bartsch, 50.

Côté de la Cour Ovale :

N° 3. *Titon et l'Aurore*. Voussure. Gravé par Fantuzzi (Bartsch, 7), et par Caylus, d'après le dessin original qui appartient au Musée.

N° 4. *Hercule débarque à Colchos*. Voussure. Bartsch, Anon. de Fontainebleau. 65. Gravé aussi par Léon Davent. B. 44.

N° 5. *Céphale enlevé par l'Aurore. Le Sommeil le couvre de ses ailes*. Plafond. Non gravé.

N° 6. *Les Titans foudroyés par Jupiter*. Plafond. Non gravé.

N° 7. *Diane et Endymion*. Voussure. Non gravé.

N° 8. *Pâris blessé par Pyrrhus*. (La désignation de ce sujet nous semble fort douteuse). Voussure. (Bartsch, t. XV, p. 415.) Le dessin original appartient au Musée.

Il ne restait presque rien de ces peintures, qui ont dû être refaites à peu près en entier par M. Picot, membre de l'Institut. Le n° 5 nous paraît être le seul où les traces du travail ancien sont encore visibles.

Voici une liste succincte de ceux dont la connaissance est venue jusqu'à nous :

1° L'hôtel de Ferrare, dont l'entrée faisait face au château de Fontainebleau, possédait une salle de bains « ornée sur son plafond de quel« ques riches peintures de l'habile Saint-Martin, dit Le Primatice, pareilles « à celles de la voûte de la galerie d'Ulysse. » (Guilbert, II, 140.) Il n'en existe plus rien aujourd'hui.

2° La chapelle du château de Fleuri, près de Fontainebleau, avait été également ornée de fresques par Le Primatice, s'il faut en croire le graveur A. Garnier, qui en a mis au jour plusieurs compositions formant en tout dix-sept pièces. On en peut voir le détail dans le tome VIII du *Peintre-Graveur Français* de M. Robert Dumesnil (nos 2, 10, 32 à 46).

3° L'ancien pavillon de Meudon, qui fut détruit sous Louis XIV, avait été décoré par Niccolo, sous la direction du Primatice. (Voy. Vasari et Félibien.)

4° La chapelle de l'hôtel de Guise avait été ornée entièrement de la main de Niccolo. On y admirait, du temps de d'Argenville, les voyages d'Abraham et de Jacob peints au plafond[1]; sur les murs, les Pèlerins d'Emmaüs, une Résurrection, un *Noli me tangere*, saint Pierre marchant sur les eaux, et enfin l'Adoration des Mages. Sauval nous apprend en outre (tome III, page 105,) que dans la chambre de *Madame*, se voyaient quelques peintures de Messer Niccolo.

L'hôtel de Guise subsiste encore, considérablement agrandi par la famille de Soubise, et en dernier lieu par le gouvernement. On n'y voit plus trace de peintures du XVIe siècle.

5° On voyait à la même époque, à l'hôtel de Toulouse, plusieurs dessus de porte représentant des jeux d'enfants, de la main de Niccolo.

6° Hôtel de Montmorency (rue Sainte-Avoie). Voici ce qu'en dit Sauval (tome II, page 143) : « On y voyoit, il n'y a pas longtemps, une gal« lerie peinte par Niccolo de Modène, que l'on connoît sous le nom de « Messer Niccolo, sur les dessins de François Primatiche, abbé de Saint« Martin, le Raphaël et l'Apelles de son siècle et du royaume. Mais on l'a « ruiné pour y faire un corps de logis... »

Il existe une suite d'estampes représentant les Vertus, tirées de « l'hostel

1. Une composition d'hommes chargeant un chameau, gravée par Léon Davent (Bartsch. 63) pourrait bien, malgré l'inscription *Bol. inventeur à Fontainebleau*, avoir fait partie de ces voyages d'Abraham et de Jacob.

« de Montmorency », à Paris chez N. Langlois, sans nom de graveur. Saint-Martin-de-Boulogne inv. et pinx.

7° Chantilly. Le même Sauval nous apprend (ibid.) qu'on voyait dans le jardin une galerie peinte à fresque par Niccolo. Quant au château d'Écouen, autre précieux témoignage du goût et de la magnificence du connétable de Montmorency, les fresques qui le décorent et qui sont encore en assez bon état, ne nous paraissent ni inventées par Primatice ni peintes par Niccolo. On pourrait peut-être y voir l'ouvrage d'un imitateur du Rosso.

8° Maison proche les Bernardins. — Cette maison dont a parlé Félibien, est décrite en ces termes par Sauval, tome III, page 2 : La « maison « du conseiller Le Tellier est remarquable par un grand corps de logis « dont l'architecture est magnifique et majestueuse, mais assez mal « entendue dans toutes ses parties; joint qu'elle a encore un crypto-« portique ou gallerie basse à la manière des anciens, où messire Niccolo « a peint à fresc quelques métamorphoses d'Ovide, qui ne sont pas les « moindres ouvrages de ce grand génie. »

9° Le château de Beauregard, près de Blois, paraît avoir contenu d'importantes peintures de Niccolo. Félibien dit qu'il les exécuta d'après les dessins du Primatice. D'Argenville ne nomme pas ce dernier. Voici la nomenclature qu'il en donne : Une descente de croix (sur le maître-autel probablement) ; dans le plafond, dix anges portant les instruments de la Passion; sur les murailles, la Résurrection du Sauveur. Le tout est anéanti aujourd'hui.

Le temps a également détruit la plupart des tableaux de moindre dimension que dut peindre Niccolo à la cour de France. Nous savons qu'il avait fait le portrait du roi et de la reine. En 1556, nous trouvons mention d'un tableau « qu'il a cy devant fait pour mettre en la cheminée de « la chambre du roy... » Le nombre des autres travaux de ce genre, en détrempe ou à l'huile, qu'on lui demanda, dut être considérable. Sauval parle de ces tableaux qui *suivaient la cour*, et dont les sujets empruntés au paganisme étaient souvent un peu libres. Il prétend que la reine Anne d'Autriche, à son avénement à la régence, en 1643, fit brûler à Fontainebleau pour plus de cent mille écus de peintures qui choquaient la décence. Bien des ouvrages de notre artiste auront péri dans cet auto-da-fé.

Une aussi rigoureuse exécution suffit, d'ailleurs, pour nous expliquer l'extrême rareté des tableaux de chevalet du Primatice, de Niccolo, et des autres artistes de l'école de Fontainebleau. Nous n'en saurions indiquer qu'un seul, existant aujourd'hui dans ce même palais qui en renferma un si grand nombre. Et encore, est-ce le hasard qui l'a fait acquérir par

l'État dans une vente publique, il y a quelques années. On l'a porté à Fontainebleau, et avec raison, car il est à peu près certain que c'est en ce lieu qu'il fut peint. C'est une figure de Diane debout, peinte à l'huile sur panneau et de grandeur naturelle.

Elle est vue de profil et marche vers la gauche. La tête, de trois quarts, se retourne vers le spectateur. Une légère draperie voltige autour de son corps qui est nu. La main droite est armée d'une flèche, la gauche tient l'arc. Un lévrier blanc marche à côté de la déesse. Fond de paysage.

Cette belle peinture, assez bien conservée, est certainement l'ouvrage de Primatice ou de Niccolo. Quant à nous, à la limpidité du ton, à la facilité du contour, à l'analogie frappante que présente la figure tout entière avec celles du tableau d'Alexandre et Roxane, dans la chambre de madame d'Étampes, nous sommes bien porté à y voir l'œuvre de Niccolo. Ne serait-ce pas ce tableau qu'il venait de peindre, en 1556, pour la cheminée du roi Henri II? Le sujet est bien tel que ce prince devait le demander.

Nous trouvons dans le *Dictionnaire d'Architecture* de Roland le Virloys, notre artiste cité comme architecte et comme auteur du tombeau de François Ier et de l'ancien château de Meudon. Tiraboschi a déjà remarqué que cet écrivain était le seul qui eût produit ce renseignement. Il nous paraît d'autant plus erroné, qu'en parlant du Primatice, Roland le Virloys lui-même attribue avec beaucoup plus de fondement à ce dernier artiste le dessin de Meudon et du tombeau.

Mais si rien ne prouve qu'il ait été architecte, nous savons qu'il était paysagiste fort habile. Les comptes nous fournissent plusieurs mentions de paiements qui lui sont faits pour travaux de ce genre : en 1561, 30 livres pour « quatre tableaux et paysages qui ont esté posés au cabinet du roy » ; dans le même compte, on lui alloue 62 liv. 10 s. pour « avoir peind plusieurs toilles et paysages qui restoient à achever pour la « décoration du cabinet du roy, et aussi pour avoir peind plusieurs « paysages et un passage entre la chambre de la Reyne mère du Roy et le « cabinet de ladite Dame. » En 1571, enfin, on lui paie 215 liv. 12 s. 6 d. pour de nombreux travaux, entre lesquels sont comptés, outre la restauration d'un tableau représentant une Femme couchée, du Titien, « plu-« sieurs tableaux de figures et paysages. »

Les paysages de notre artiste existaient encore dans la première moitié du XVIIe siècle, et avaient été réunis dans le cabinet des peintures de Fontainebleau, ainsi que le prouve le passage suivant du père Dan (page 138) : « Là sont encore huit grands paysages faits à détrempe « par messer Niccolo, et sont ces tableaux fort estimés. »

Le tableau bien connu de l'Enlèvement de Proserpine qui, après avoir

fait partie de la galerie du Régent à Paris, est passé à Londres dans le cabinet du duc de Sutherland, présente en effet un fond de paysage de la plus grande richesse et exécuté d'une façon très-remarquable.

Niccolo dell' Abbate avait acquis une grande réputation due à ses travaux. Sa position de fortune devait être excellente. Il habitait ordinairement Fontainebleau, ainsi que le prouve le registre de l'église d'Avon, sur lequel il figure plusieurs fois comme parrain. Nous avons vu, cependant, par ce qui précède, que son talent ne fut pas exclusivement consacré à la cour, et qu'il travailla souvent pour des particuliers dans Paris et en province. Lors de l'entrée solennelle du roi Charles IX et de la reine Élisabeth d'Autriche, sa femme, les 5 et 23 mars 1571, la ville de Paris s'adressa à lui comme à un artiste éprouvé, et le chargea de tous les travaux de peinture, en même temps qu'elle demandait à Germain Pilon les sculptures qui devaient figurer dans les brillantes décorations qu'elle faisait élever sur les pas des deux augustes personnages.

La *Revue Archéologique* (v[e] année, 2[e] partie) a publié un extrait des comptes authentiques concernant ces deux entrées. Notre artiste s'y engage, moyennant une somme de onze cents livres tournois, à exécuter « tous et chacuns les ouvrages de paincture » faisant partie des arcs de triomphe élevés à la porte Saint-Denis, à la fontaine du Ponceau, à la porte aux Peintres, à la fontaine des Innocents et au pont Notre-Dame.

Pour la seconde journée de cette grande fête, avec l'aide de son fils Giulio Camillo, il avait peint, moyennant un salaire de 700 livres tournois, dans la grande salle de l'évêché, seize grands tableaux d'histoire et figures poétiques, suivant les inventions des poëtes Ronsard et Daurat. Le marché est du 8 janvier 1571.

Ces décorations eurent un grand succès, ainsi que le constate l'un des principaux ordonnateurs de la fête qui en a décrit longuement toutes les particularités... « à quoy sa majesté et ceulx de sa suitte s'arrestèrent « longuement, car oultre la beaulté du suject de cette histoire, qui fut « trouvée bien à propos; ces tableaux avoient été faicts par le premier « peintre de l'Europe. »

Il est probable que Niccolo mourut dans cette même année 1571. Le Forciroli, cité par Tiraboschi, l'affirme et ajoute que cette mort eut lieu à Fontainebleau. Rien ne contredit son assertion, qui n'est d'ailleurs pas autrement prouvée. Mais il est bien certain que l'artiste vit au moins les premiers mois de 1571, et c'est par erreur qu'on l'a fait mourir en 1570.

Le nom de ce maître ne resta pas bien longtemps en France aussi illustre que vers 1570. La réputation du Primatice attira tout, et peu à

peu on s'habitua à donner à ce dernier tout l'honneur de l'école de Fontainebleau, et à ne plus célébrer Niccolo qu'en second ordre. Il n'en fut pas de même en Italie, où les ouvrages de sa jeunesse, faits sans collaboration, maintinrent sa renommée vivante. La ville de Bologne, qu'il avait ornée de ses belles fresques, le retint et l'honora comme un des maîtres de son école. Tout le monde connaît le fameux sonnet que fit Augustin Carrache à sa gloire. C'est un brillant hommage rendu aux grands talents de Niccolo. Si cependant il fallait prendre cette poésie à la lettre, et considérer le peintre de Modène comme réunissant en lui toutes les qualités d'un Raphaël, d'un Michel-Ange et d'un Corrége, nous n'y saurions plus voir qu'un assez fade jeu d'esprit.

Après tout, ce sonnet, sonnet si bien tourné, *vaut seul un long poëme*. Nos lecteurs le retrouveront avec plaisir, et il nous donnera l'occasion d'ajouter à cette étude un peu aride quelques considérations générales. Le voici :

SONETTO IN LODE DI NICOLÒ BOLOGNESE.

Chi farsi un bon pittore cerca, e desia
Il disegno di Roma abbia alla mano,
La mossa, coll' ombrar Veneziano,
E il degno colorir di Lombardia.

Di Michel' Angiol la terribil via,
Il vero natural di Tiziano,
Del Coreggio lo stil puro e sovrano,
E di un Rafel la giusta simetria.

Del Tibaldi il decoro, e il fondamento,
Del dotto Primaticcio l'inventare,
E un pò di grazia del Parmigianino.

Ma senza tanti studi e tanto stento,
Si ponga solo l'opre ad imitare,
Che qui lascioci il nostro Nicolino.

AGOSTINO CARACCI.

(Malvasia, *Felsina Pittrice*, tome I, page 159.)

C'est là, avouons-le, l'œuvre d'un esprit ingénieux, sans doute, mais bien peu convaincu. Et d'abord quelle incroyable fantaisie de venir faire à notre cher Niccolo un cortége d'honneur des plus grands artistes du XVIe siècle ! Un homme tel qu'Augustin Carrache, sachant apprécier avec

tant de finesse le style des maîtres, ne comprenait-il pas quelle inconvenance il y avait à mettre le charmant peintre de Modène sur une ligne trop haute, et quels sentiments opposés pouvait faire naître cette exagération? Il ne faut plus nous étonner si, dans le livre de Malvasia [1], nous voyons à chaque instant les grands noms de Raphaël et de Michel-Ange servir de piédestal à la gloire des Carrache.

Mais laissons de côté l'inconvenance de la forme, et pardonnons à Augustin Carrache l'exagération de ses éloges, en raison du sentiment patriotique qui pouvait l'animer. Si nous allons au fond des choses, et si nous cherchons à juger la doctrine en elle-même, notre blâme sera bien plus sévère encore. L'admiration du peintre bolonais pour les maîtres qui l'ont précédé, est une admiration bien étroite à force d'être raffinée, et le choix qu'il fait parmi leurs qualités prouve que ses restrictions étaient nombreuses et son enthousiasme peu ardent. Ce sont, à vrai dire, des éloges sous bénéfice d'inventaire. Est-il donc possible de scinder, de partager, d'émietter ainsi le génie des grands hommes? Leurs qualités et ce que vous appelez leurs défauts ne sont-ils pas indivisibles? L'amalgame que vous rêvez serait impossible et monstrueux. Mêlez ensemble les mets divers les plus excellents, le résultat sera insipide ou abominable. Prenez à la voûte de la chapelle Sixtine ces figures de la Création, qui, nous le croyons fermement, sont vraiment dignes de la Genèse et les plus grandes qu'une main humaine ait peintes, faites-les colorier par Corrége, ajoutez-y la vérité du Titien et la *symétrie* de Raphaël, vous n'aurez à coup sûr ni Raphaël, ni Titien, ni Corrége, et quant à Michel-Ange, il n'en restera rien.

Telle était pourtant la doctrine avouée, officielle des Carrache. C'est sur ces principes que reposait leur enseignement, si longtemps célèbre, qui les fit proclamer les restaurateurs de la peinture. En réalité, seulement, ils ne s'y conformèrent que médiocrement. Nous les voyons bien imiter plusieurs maîtres, mais successivement. A Venise, ils pastichent Titien et Tintoret; à Parme, ils copient et imitent Corrége; à Rome, ils se

1. Ce panégyriste des Bolonais porte à sa tâche une ardeur bien compromettante. Ses deux volumes abondent en surprises de ce genre. C'est ainsi qu'il jette à Raphaël l'épithète de *potier d'Urbin*, et quoique son continuateur, le chanoine Crespi, nous dise (*Lettere Pittoriche*, tome VII, page 190) qu'il se repentit par la suite de *cette inadvertance* (l'inadvertance était forte), il est permis de croire qu'il mourut dans l'impénitence finale. Car son livre contient bien d'autres appréciations aussi étranges, qu'il ne paraît pas avoir regrettées. S'il avait dû les supprimer toutes, aussi bien que le fameux *Boccalaio urbinate* (que nous trouvons dans notre exemplaire et dans tous ceux que nous connaissons), il eût été obligé de refaire l'ouvrage tout entier.

rapprochent du style de Raphaël, mais nous n'apercevons plus les traces du monstrueux accouplement qu'ils préconisaient. Ils eurent sans doute de grands talents; mais nous croyons qu'on peut leur reprocher avec force ces idées auxquelles ils donnèrent cours, et qui leur firent refuser à tel maître le dessin, à tel autre la couleur : idées passées en axiomes et en lois dont nous voyons chaque jour encore les déplorables résultats. Les premières notions d'équité exigent au contraire que le talent d'un artiste soit jugé en son entier, en laissant de côté cet idéal fantastique qui aboutit au chaos ou à la ridicule *Balance des Peintres* de de Piles. En retirant à un grand artiste son côté faible ou réputé tel, sa couleur par exemple, en l'ornant de la couleur de son voisin, on serait, si de pareilles opérations moitié chimiques moitié esthétiques étaient réalisables, bien étonné de voir immédiatement s'évanouir tout l'éclat de la qualité principale. Car, encore une fois, le génie forme un tout homogène et indestructible dont les éléments, réunis par une main surnaturelle, se correspondent et se tiennent; et c'est bien le génie que nous dépeint magnifiquement la fable antique, quand elle nous montre Minerve sortant tout armée du front de Jupiter.

Les Carrache possédaient la philosophie de l'art : l'un d'eux, Augustin, en possédait même la littérature; ils furent de grands praticiens, et souvent des peintres habiles; mais si nous les comparons à ceux qui ouvrirent le XVI[e] siècle, ils nous démontrent une fois de plus, par leurs succès comme par leurs défaillances, qu'en fait d'art, éclectisme et impuissance sont synonymes.

Ils ont, du reste, payé bien cher l'admiration qui s'attacha si longtemps à leurs œuvres, et qui remplit, on peut le dire, toute la seconde moitié du XVII[e] siècle et une bonne partie du XVIII[e]. Leur gloire nous paraît bien terne aujourd'hui, aussi terne que leur coloris, si savamment élaboré, et dont les impressions rouges ont fait justice. Au lieu des merveilles célébrées par nos aïeux, nous ne voyons le plus souvent dans leurs ouvrages qu'un dessin commun et superficiel, des draperies éternellement agitées, des expressions emphatiques ou insignifiantes, sans profondeur et sans attrait. Quelle infériorité est la leur, non pas seulement à côté de ceux que le consentement général proclame les plus grands, à Florence, à Rome, à Venise ou à Parme, mais à côté des vieux peintres qui furent les initiateurs de ces maîtres suprêmes. Ceux-là n'avaient pas tant de critique ni de discernement, ils n'allaient pas si loin chercher le secret de leurs procédés, ils n'enseignaient pas tant de recettes merveilleuses, mais ils possédaient le don incomparable de communiquer à leurs œuvres, dans toute sa sincérité et toute sa force, le sentiment qui les avait émus. Le

Francia, pour ne citer ici qu'un Bolonais, devait, tout Bolonais qu'il était, paraître aux Carrache bien pauvre et bien sec de dessin et de couleur [1] : ils auraient ri dédaigneusement si quelque juge inconsidéré de leur temps avait seulement pensé à un parallèle impossible entre eux et lui; et cependant aujourd'hui quelle galerie, pour une de ces madones que Raphaël aimait tant [2], ne donnerait volontiers dix peintures des Carrache!

Il y aurait encore bien des choses à dire à propos du sonnet d'Augustin; mais il est grand temps de clore la longue parenthèse qu'il nous a fait ouvrir, et de revenir à notre ami Niccolo. De tous les maîtres cités dans le sonnet, le seul qui nous paraisse avoir eu une influence directe et décisive sur le talent de Niccolo, est celui-là même à qui Augustin décoche une si jolie épigramme, c'est-à-dire le Parmesan. C'est évidemment à l'influence du Parmesan, influence si puissante et si répandue de 1540 à 1580, que nous devons attribuer les formes un peu longues et un peu grêles de Niccolo. Quoique ce dernier ait un caractère bien à lui et très-facilement reconnaissable, ses ouvrages et particulièrement ses dessins ont été souvent donnés au Parmesan. Il nous serait sans doute impossible de présenter Niccolo comme un modèle du style le plus pur, mais il possède un charme très-réel et la grâce de la Renaissance dans toute sa fleur, grâce qui n'est jamais outrée comme chez quelques-uns de ses contemporains.

Le dessin que nous avons choisi pour donner une idée du talent de Niccolo, représente l'Église personnifiée terrassant le Vice et tenant de ses deux mains une clef colossale, figure qui a fait partie d'une composition peinte en 1550 sur la façade du palais Lignani, à Bologne. Malvasia a possédé ce dessin, et il en fait un long éloge, le déclarant supérieur à tous ceux que renferme son cabinet si célèbre. Il passa ensuite dans les riches portefeuilles de Crozat et de Mariette, avant d'entrer définitivement dans la collection des rois de France. Il est à la plume, lavé de bistre et rehaussé de blanc avec beaucoup d'art et de soin.

1. Malvasia nous parle d'une figure de saint Sébastien, peinte par le Francia, qui servit d'étude aux peintres les plus renommés qui travaillèrent à Bologne, et il prétend que *les Carrache eux-mêmes* la mesurèrent et la prirent pour modèle. Mais comme Malvasia ajoute que ce saint Sébastien fut peint en 1522, il est certain que c'était l'ouvrage de Giacomo Francia, et l'on peut sans injustice affirmer que les formes que les Carrache y admiraient étaient ces formes modernes que le grand Francesco Francia ne connut jamais.

2. Monsig. il Datario aspetta con grande ansietà la sua Madonella, e la sua grande il card. Riario... io pure le mirerò con quel gusto e soddisfazione, che vedo e lodo tutte l'altre, non vedendone da nessun altro più belle e più devote e ben fatte... (Lettre de Raphaël à F. Francia, du 5 sept. 1508.)

La composition de jeunes femmes jouant du clavecin, gravée en bois dans le texte, page 3, fait partie de la frise du palais Poggi, dont nous avons parlé plus haut. Nous ne croyons pas qu'on puisse voir un groupe plus gai, plus jeune, plus agréable.

La figure d'Apollon, page 29, est tirée d'un dessin du Louvre représentant le Parnasse. Les dessins de Niccolo sont nombreux dans ce Musée. Ils proviennent en grande partie de Desneux Delanoue et de Jabach.

Nous avons voulu aussi reproduire un dessin du Primatice, et ce n'est pas sans un vif sentiment de plaisir que nous présentons à nos lecteurs celui qui se trouve ici gravé. Nous n'en connaissons pas de plus beau, de plus complet, ni qui convienne mieux au sujet que nous traitons. François I[er] vient visiter la Nymphe de Fontainebleau : le roi, debout, coiffé d'un chapeau à plumes, la main droite posée sur la garde d'un poignard qui pend à sa ceinture, vient de descendre de cheval; ses pages, ses courtisans, vêtus à la mode du temps, sont derrière lui. Il tient dans sa main gauche la main d'une femme élégamment parée, évidemment la duchesse d'Étampes, qui marche ou plutôt s'élance avec un geste plein de joie et d'entrain. La Nymphe qu'ils vont contempler est devant eux, couronnée de roseaux, et nonchalamment étendue sur son urne. Le chien *Bellcau* dort auprès d'elle. Les autres nymphes, ses compagnes, garnissent les divers plans du paysage : nues et tranquilles, elles se baignent et se livrent à leurs ébats habituels sans s'occuper autrement du brillant cortége qui s'approche. Dans le fond, on aperçoit les toits fleurdelisés et les tourelles aigües du château. — Ce dessin, exécuté de la façon la plus délicate à la plume avec un lavis mélangé de bistre et d'encre de Chine, est d'une dimension assez grande : il a près d'un mètre de largeur, et un fac-simile seul de la même dimension en donnerait une idée entière.

Si nous n'avions craint d'abuser de l'hospitalité à nous donnée par la *Gazette des Beaux-Arts*, nous aurions fait graver en même temps quelque dessin du Rosso, pour réunir les plus grands maîtres italiens de l'école de Fontainebleau. Mais il est des bornes à tout, et nous ne pouvons que recommander au lecteur, quand il la rencontrera, l'estampe de Boyvin, dont nous avons parlé ci-dessus, et qui représente encore, sous des formes différentes, la Nymphe de Fontainebleau. C'est une composition égale en beauté à celle du Primatice, et toutes deux, si nous ne nous trompons, sont bien supérieures au célèbre bas-relief de Cellini.

On a pu voir, dans les pages qui précèdent, combien ce qui reste des fresques originales du Rosso, du Primatice et de Niccolo, se réduit à peu de chose : dans la galerie de François I[er], quelques fragments de bien



FRANÇOIS Ier reçu par les NYMPHES de FONTAINEBLEAU.

petite importance; dans la chambre d'Alexandre, une seule et superbe peinture, sur dix ou douze, a survécu. La galerie de Henri II, la mieux partagée, a conservé une partie de son ancienne décoration; dans le salon de François Ier, la cheminée, dont les sculptures ont été détruites et modernisées, a sauvé à peu près ses ornements peints.

Voilà tout. Le reste a péri, et ces ruines sont en grande partie l'ouvrage des hommes. Car ce sont bien les hommes qui ont jeté à bas, et d'un seul coup, ces murailles encore solides que l'art avait rendues si précieuses. La destruction de la galerie d'Ulysse, sous Louis XV, est un de ces scandaleux méfaits comme l'histoire de l'art en compte trop, hélas! en France et ailleurs. De son côté, le temps a travaillé aussi, d'une façon moins brusque et moins éclatante, mais non moins sûre. Ses coups ont été lents et portés dans l'ombre, mais également funestes.

Le procédé de la fresque, il faut bien le dire, ne convenait guère à notre climat si humide et si variable. Nous ne parlons pas seulement des décorations qui étaient exposées à l'air libre, comme celles de la Porte Dorée, et dont les derniers vestiges ont dû s'évanouir longtemps avant la restauration ou plutôt la restitution qui en a été faite de notre temps. Ces peintures extérieures ont également et depuis longues années disparu en Italie, dévorées par le soleil et la pluie, par les alternatives du chaud et du froid. Dans l'intérieur même du palais, le travail de décomposition a commencé bien vite, puisque nous voyons, en 1570-1571, Niccolo rafraîchir quelques-uns des tableaux qu'il avait peints dix ans auparavant.

Le travail du temps n'est pas seulement déplorable en lui-même, mais aussi par ses conséquences. Quand le coloris perd son éclat, quand les détails commencent à s'estomper et à disparaître, quand les écailles se montrent, les hommes arrivent bien vite pour réparer les ravages du temps; et s'ils ne sont pas très-scrupuleux, très-habiles, très-intelligents, au lieu de restaurer la peinture, ils lui donnent le dernier coup. Triste et étrange destinée de ces chefs-d'œuvre! Un caprice les fait disparaître, ou bien ceux que le hasard a fait respecter, que le temps n'a fait qu'entamer, tombent sous la main chargée de les faire revivre.

La galerie de François Ier nous offre un triste exemple du vandalisme de ces restaurations. Les peintures du Rosso, qui se trouvent sur le côté droit (en venant de l'escalier du Fer-à-Cheval), et qui par conséquent ornent le revers du mur extérieur, avaient sans doute beaucoup souffert, quand, dans la première partie du XVIIIe siècle, Vanloo fut chargé de les restaurer; mais, quels que fussent les dégâts causés par le temps, il en restait quelque chose. Aujourd'hui il n'en reste rien. Car Vanloo a pensé qu'il n'était pas digne de lui de boucher des trous et de refaire des cre-

4

vasses. Il a tout recouvert, tout repeint, et rien n'est plus triste que ce pauvre Rosso ainsi masqué et poudré, ainsi transformé et défiguré. Disons-le bien haut, quand tout absolument n'a pas péri de l'œuvre primitive, une restauration de ce genre est un crime, et le crime de Vanloo n'est pas le seul que nous aurions à signaler.

La galerie de Henri II, plus ménagée par le temps, a été aussi plus heureuse dans le traitement qui lui a été appliqué. M. Alaux nous paraît avoir respecté ce qui restait du maître, et en même temps il a su, dans les parties qui étaient tombées et qui ont dû être refaites en entier, imiter avec beaucoup de bonheur le travail original. Qu'il nous soit permis cependant d'exprimer quelques appréhensions pour l'avenir. M. Alaux s'est servi de la cire pour restaurer la fresque, et nous ne pouvons que nous féliciter d'un résultat aussi agréable et aussi harmonieux à l'œil. Mais cette harmonie durera-t-elle? Comment se comporteront la fresque et la cire ainsi juxtaposées? Si nous ne nous trompons, déjà, depuis l'achèvement de son travail, M. Alaux a été obligé de le retoucher plusieurs fois. Quelles que soient l'habileté et la discrétion de cet artiste, ces remaniements annuels nous paraissent bien dangereux. Tant qu'ils seront confiés à sa main exercée, nous devrons sans doute avoir une entière sécurité; mais quelles garanties aurons-nous pour plus tard?

On a aussi, et tout dernièrement, chargé M. Alaux de la restauration de la galerie de François Ier. Ici se présentent de nouvelles difficultés. La galerie de François Ier n'a été que trop restaurée déjà, et nous ne pouvons, quant à nous, comprendre quels travaux on pourrait ajouter aux doubles couches qui recouvrent ses murs. Il faudrait commencer par enlever tout le travail de Vanloo, et arriver jusqu'à celui du Rosso. Mais ce nettoyage, déjà très-périlleux pour un panneau et une peinture à l'huile, serait-il praticable sur un mur et sur une fresque? Si une réponse affirmative pouvait nous être faite, si surtout un succès accompli venait trancher la difficulté, nul n'y applaudirait plus que nous. Autrement, il nous paraît évident qu'on ne saurait rien attendre d'une troisième ou quatrième retouche ajoutée aux autres.

Quoi que l'on puisse faire, le travail impassible du temps continuera. Les hideuses fleurs de salpêtre viendront toujours insolemment s'épanouir sur ces surfaces jadis si brillantes, et nos petits-fils ne verront que bien peu de fragments des restes qui sont encore à peu près intacts pour nous. Un seul moyen existe d'empêcher ces ruines de périr. C'est un remède héroïque. Serait-il pire que le mal? Nous ne le croyons pas; nous pensons qu'il n'y en a pas d'autre, et, nous l'avouons franchement, si nous avions la question à trancher, nous hésiterions à prendre un tel parti.

Les Italiens ont, depuis une quarantaine d'années, trouvé le moyen de détacher les fresques du mur et de les transporter sur toile. Plusieurs de ces merveilleux enlevages ont parfaitement réussi. On pourrait donc transporter sur toile tout ce qui reste d'intact, et, une fois conservés dans un de nos Musées, ces vénérables restes vivraient encore un siècle ou deux. On recopierait sur le mur même, et à la même place, les peintures ainsi dérobées aux ravages du salpêtre et à l'humidité des murs. Hélas! les neuf dixièmes de ce qui subsiste n'auraient aucune opération à subir, et se trouvent déjà à l'état de copie et de peinture moderne. Ce serait, dira-t-on, un vandalisme d'un genre nouveau! Oui, sans doute; c'est aussi une aventure à courir. Mais si l'aventure réussissait, ce serait une résurrection. Copies pour copies, retouches pour retouches, nous préférerions de beaucoup celles qui ne recouvriraient pas le travail du maître. Nous le répétons, c'est la dernière chance de salut pour le peu qui reste; autrement il faut se résigner à une perte irrémédiable et presque imminente, mesurer par lustres et non par siècles l'avenir des fresques de Fontainebleau, et recueillir avec plus de soin que jamais les estampes de cette école.

Car les maîtres de l'école de Fontainebleau ont eu du moins le bonheur de former une école de gravure qui nous conservera longtemps le reflet de leurs ouvrages. Parmi ces graveurs, quelques-uns, comme Léon Davent, sont des plus habiles. Ce n'est pas le moment d'en parler; mais il nous sera permis de dire un mot de la belle collection de ce genre qu'a réunie, avec un soin infini et depuis de longues années, M. Gatteaux, membre de l'Institut, et de le remercier très-sincèrement de l'obligeance avec laquelle il l'a mise à notre disposition. Il est à peine nécessaire d'ajouter que le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque impériale possède tous les éléments d'une magnifique école de Fontainebleau.

Nous n'avons pas dit un mot des nombreuses statues qui décoraient aussi ce château, et qui n'en étaient pas les moindres ornements. Un volume entier ne suffirait pas à tous les détails intéressants qu'il serait facile de réunir à ce sujet. Le séjour de Cellini en France et la description de ses travaux pour François I[er], formerait pour ce livre un chapitre toujours nouveau et curieux. Mais nous avons hâte de finir, et nous parlerons seulement de deux objets de sculpture qui ne nous semblent pas aussi appréciés et aussi connus qu'ils le méritent.

Le premier est du Tribolo, et c'est cette statue de la Nature ou de la Fécondité dont a parlé Vasari. Elle est placée aujourd'hui sur un poêle, dans une petite pièce qui se trouve non loin de la galerie de Henri II, et

elle nous semble des plus remarquables à cause de ses détails charmants et bizarres. Le sujet est bien un sujet de la Renaissance, et c'est le même qu'avait traité, sous une autre forme et longtemps auparavant, Donatello, dans la précieuse patère de la maison Martelli. Notre ami, M. de Montaiglon, a eu la bonne fortune de reconnaître, en feuilletant son Vasari, l'œuvre de Tribolo, qu'il avait remarquée en parcourant le Palais, et qui avait depuis longtemps perdu son nom.

L'autre sculpture est un très-beau groupe, en bronze et en bas-relief, de la Vierge tenant l'enfant Jésus. C'est encore évidemment l'ouvrage d'un maître italien, mais nous ne saurions dire lequel, et nous ignorons sur quoi repose une tradition bien vague qui l'attribue au Primatice. C'est un ouvrage de premier ordre, absolument oublié depuis longues années dans un bureau de l'administration du château, quoique très-digne de figurer dans un Musée, ou mieux encore sur un autel.

Nous avons parlé ailleurs d'une grande statue d'Hercule, par Michel-Ange, statue en marbre blanc, qui, comme celle du Tribolo, fut apportée en France par J. B. della Palla, et qui, au temps où le Père Dan écrivait, 1642, ornait le jardin de l'Étang. Vasari et Condivi l'ont mentionnée; un siècle après ces deux écrivains, le Père Dan l'a vue, et nul n'en retrouve la trace! Une statue colossale, en marbre, connue comme l'œuvre de Michel-Ange! Il y a là, pour nous, un mystère incompréhensible. Un bronze se fond : l'histoire des satyres de Cellini, qui décoraient la cheminée de la galerie de Henri II, et qui ont été vendus au poids, pendant la révolution, est là pour le prouver. Mais il reste toujours quelque fragment d'un marbre, et nous croyons encore que nos descendants retrouveront un beau jour, grâce au hasard, la statue de Michel-Ange enfouie à vingt pieds sous terre.

Pendant que ces pages s'imprimaient, nous avons eu l'occasion, guidé par de bienveillantes indications, de faire une très-agréable visite aux restes de l'abbaye de Chaalis (Caroli locus). C'était un puissant monastère du diocèse de Senlis, et de l'ordre de Saint-Benoît, fondé en 1136 par Louis



APOLLON

Figure tirée d'un dessin de Niccolo dell' Abbate.

le Gros, en souvenir et pour le repos de l'âme de son frère Charles. Nous n'avons aucune intention d'en décrire les richesses et les monuments. Les érudits trouveront dans le *Gallia Christiana*, dans le Père Lelong, dans le *Mercure de France* et ailleurs, la trace de bien des documents à consulter. Nous ne parlerons que de ce que nous avons vu. L'église, qui avait 300 pieds de long[1], et qui était entourée de 25 chapelles, est tombée ainsi que le réfectoire et le dortoir. Il ne reste debout que la maison abbatiale bâtie en pierres de taille dans le siècle dernier, et une charmante chapelle du XIIIᵉ siècle, qui servait sans doute d'annexe à la grande église.

Cette chapelle a été remaniée dans le XVIᵉ siècle, et on s'est permis de murer intérieurement la rosace qui se trouve au-dessus de la porte d'entrée et de remplir les fenêtres de l'abside qui devaient, dans l'origine, être ornées de vitraux. Mais nous ne saurions être bien sévère pour ceux qui ont pris de telles licences; car ils ont du moins respecté à l'extérieur la rosace et les profils de l'édifice qu'ils voulaient consolider, et ils ont en même temps orné l'intérieur de peintures fort remarquables.

Ce sont des fresques qui couvrent la voûte tout entière, et la paroi qui fait face à l'autel. A la voûte, les apôtres, les quatre évangélistes, les pères de l'Église, et dix anges tenant les instruments de la passion: en tout, vingt-huit figures placées une à une dans les compartiments formés par les nervures des arcs. — Le sujet de la grande paroi au-dessus de l'entrée est l'Annonciation. On voit toute la partie supérieure de la composition, c'est-à-dire le Père éternel porté par des anges. Au-dessous de lui volent quatre autres anges, deux à droite et deux à gauche, tenant des couronnes de chaque main; deux enfants ailés complètent ce groupe d'en haut. Malheureusement, les figures de la vierge et de l'ange annonciateur ont disparu, et il ne reste plus que la tête de Gabriel.

Toutes ces figures nous paraissent inventées et dessinées par Le Primatice. Nous ajouterons que plusieurs d'entre elles sont encore très-belles, quoique le coloris en soit devenu un peu pâle et languissant. Le groupe du Père éternel et des anges est plein de noblesse. La voûte gothique est peut-être un peu étonnée des figures qui la décorent, et

1. Mercure de France. Nov. 1736. — Les différentes descriptions que nous trouvons de Chaalis parlent longuement des étangs, des forêts de l'abbaye, de l'abondance du gibier et du poisson, de l'excellence des fruits et des légumes, de la salubrité de l'air et de la beauté des édifices. — Mais pas un mot des peintures qui nous occupent.

de leurs raccourcis très-hardis et très-modernes pour elle; mais la décoration n'en est pas moins bonne, et l'on admirerait partout l'ange tenant la Sainte-Face, figure pleine de délicatesse.

Au milieu des peintures se trouve l'écusson d'un cardinal, que nous avons relevé avec soin; car il devait nous donner le nom de celui qui les avait commandées. Les recherches n'étaient ni longues ni difficiles à faire. Le *Gallia Christiana* nous donnait la liste des abbés de Chaalis, et nous trouvions que le trente-sixième abbé, de 1541 à 1572, avait été Hippolyte d'Este, cardinal de Ferrare. En cherchant dans l'Italia Sacra les armes de ce haut personnage, un de nos amis, M. A. Darcel, trouva bien vite (tome III, page 556) le même écusson, Este écartelé de France, que celui des fresques de la chapelle de Chaalis. La démonstration était évidente, et les peintures étaient dues à la munificence du cardinal.

Or cette vérification était d'une assez grande importance; car la première impression qui nous avait suggéré le nom du Primatice n'était appuyée que sur la vue des peintures; et quoique des convictions de ce genre soient involontairement, pour ceux qui les subissent, complètes et sans réplique, une confirmation historique est toujours bien venue et ardemment désirée. Le cardinal de Ferrare qui habita longtemps la France, et qui y possédait d'immenses bénéfices, est précisément celui qui avait fait bâtir par Serlio un bel hôtel en face du palais de Fontainebleau, et *qui l'avait fait orner de peintures par Le Primatice*[1].

La coïncidence est, ce nous semble, frappante, et la présomption qui en résulte, jointe au caractère de l'œuvre, nous paraît presque équivaloir à une certitude. Les archives de Chaalis doivent d'ailleurs exister encore. Les savants qui les retrouveront et qui les mettront au jour, y rencontreront, nous l'espérons bien, le nom du peintre à côté de celui du cardinal, et jusqu'à ce qu'une preuve contraire apparaisse, ce nom ne présentera aucun doute à notre esprit.

Nous ne savons si Niccolo travailla à Chaalis avec le Primatice, ou si ce dernier fut seul employé par le cardinal. La durée des fonctions abbatiales d'Hippolyte d'Este comprend la période d'activité en France des deux peintres, et, ainsi que nous l'avons dit plus haut, quand les documents se taisent, il nous paraît à peu près impossible de faire la part exacte qui revient à chacun d'eux.

Quant à l'état des fresques, il est assez satisfaisant, en ce sens du moins que nous n'y avons pas aperçu de restaurations. Ce qui est tombé

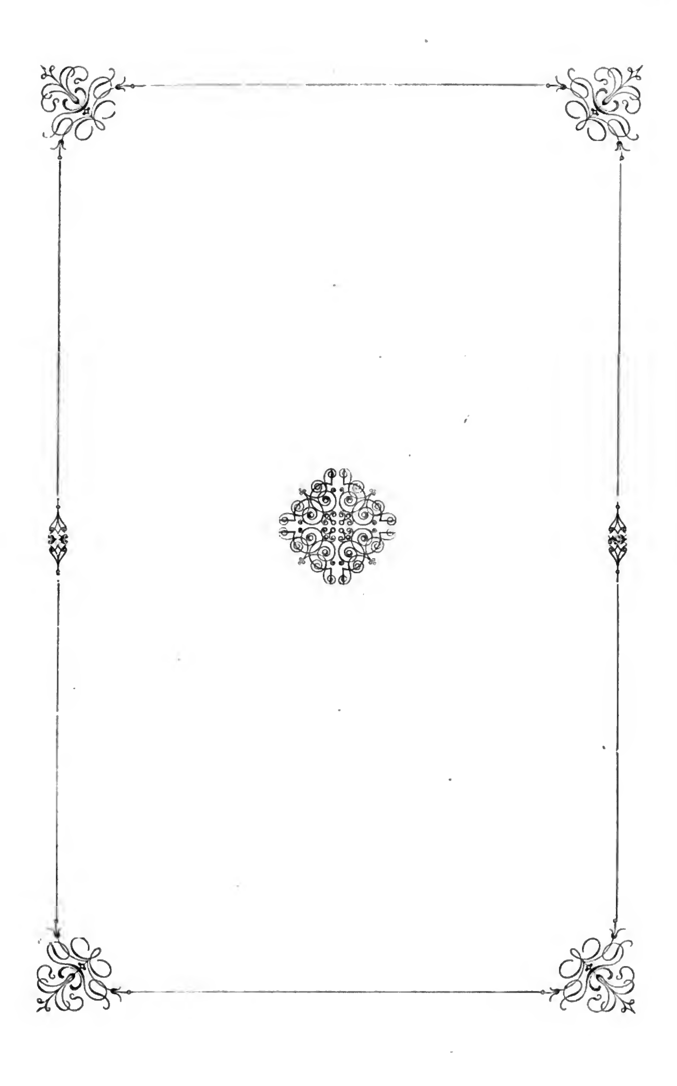
1. Voyez plus haut page 16.

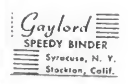
du mur est perdu sans retour, et il n'y faut plus penser, mais le reste nous a paru en général franc et de bon aloi.

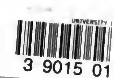
Cette délicieuse chapelle a conservé toute son élégance extérieure, et l'on peut jouir encore de ses peintures. C'est un ensemble unique en son genre, que les mains intelligentes du possesseur actuel, Mme A. de Vatry, sauront bien préserver à la fois des injures du temps et des insultes des barbares.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7.






Gaylord
SPEEDY BINDER
Syracuse, N. Y.
Stockton, Calif.


3 9015 01



